

# Artigos

---

# A Escrita de Hélio Oiticica

Tania Rivera\*

---

Refletindo sobre os textos de Hélio Oiticica, este ensaio propõe que eles sejam vistos como um campo teórico-poético no qual o artista elabora suas “proposições” e, ao mesmo tempo, lida com a transformação da linguagem em objeto, de maneira análoga àquela de seus trabalhos visuais. Nesta operação, exploramos a ideia de uma metáfora topológica e dispersiva, uma operação de linguagem na qual não há substituição, mas cada coisa é remetida a outras, de modo múltiplo e disruptivo.

*Hélio Oiticica; escritos; linguagem; objeto; metáfora*

Escrever é o interminável, o incessante.

*Maurice Blanchot*

Sabemos que Hélio Oiticica escrevia. E muito. Anotações diversas sobre sua pesquisa artística, cartas, textos críticos sobre o trabalho de outros artistas, textos que explicitam os conceitos que guiam sua obra, projetos, etc. Não se trata de uma escrita submetida à obra plástica, mas de uma atividade central na produção deste artista. A escrita heliana não se fez *ao lado* de seu trabalho artístico. Na multiplicidade e heterogeneidade dessa escrita, pulsam a exigência interna e o vigor conceitual de sua obra.

Podemos chegar a afirmar que o trabalho de Oiticica *é escrita*, desde o início, pois em seu núcleo encontra-se uma sofisticada reflexão sobre a palavra e o objeto que faz com que cada obra possa ser vista como o precipitado de uma operação de linguagem. Nisso, ele não está sozinho; a rigor, toda produção artística que dá mostras de uma significativa reflexão conceitual poderia ser abordada sob esta chave. Mas os escritos de Hélio vão além. Eles constituem uma complexa reflexão teórico-poética da qual irradiam operações múltiplas sobre a linguagem, a arte, o mundo e o homem.

\* \* \*

---

\* Tania Rivera é Psicanalista, professora do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense e pesquisadora bolsista do CNPq. Versões deste texto foram apresentadas no seminário que acompanhou a exposição *Hélio Oiticica. O Museu é o Mundo* em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Brasília. Agradecemos ao curador do seminário, Felipe Scovino, e aos curadores da exposição, Fernando Cocchiarale e César Oiticica Filho, pelo convite a esta reflexão.

Nos escritos de artistas faz-se com frequência presente a intenção de comunicar o que visa ou o que é uma determinada obra, ou o trabalho de toda uma vida. Esse discurso do autor propõe-se como uma espécie de mediação – e seu objetivo informativo ou comunicacional muitas vezes também é cumprido por textos de críticos, especialmente aqueles que dão voz ao próprio artista, acompanhando suas preocupações e divulgando-as como parte importante da obra. Os escritos de Hélio não deixam, muitas vezes, de cumprir essa função.

Assim, defendendo-se de supostas acusações, Hélio afirma, em 1969, que seu trabalho nada deve ao de Lygia Clark: “nada devo a *ninguém* – sei o que faço e penso, por isso há anos escrevo para deixar tudo claro”<sup>1</sup>. Tal busca de explicitação de seu trabalho envolve a preocupação de legar um testemunho de sua criação, sem dúvida. Mas também se combina a uma exigência mais fundamental, interna, conceitual, que só pode se fazer como escrita: de fato, Hélio forja noções, em seus escritos, que são *fundamentos* de suas obras. Há textos ou trechos dos escritos que buscam não comunicar, nem mesmo justificar ou fundamentar, mas verdadeiramente fundar sua experimentação. Eles são o testemunho de um pensamento se fazendo, desde o início da trajetória heliana, com noções como “cor tempo,” “cor-luz” e “corpo da cor”<sup>2</sup>. Nessa linha, os títulos da maioria de seus trabalhos, ao lado das categorias mais amplas criadas pelo artista, devem ser considerados como *conceitos poéticos*: metaesquemas, penetráveis, ninhos, bólides, crelazer, o suprassensorial, etc. Eles nos permitem perceber que o fulcro da trajetória heliana é matéria poética, é operação da linguagem que, ao se dobrar sobre si mesma, atinge o mundo.

A radicalização poética da escrita de Oiticica, em fins da década de 1960, dá claro testemunho disso. Em carta para Lygia Clark datada de 1968, ele relata

Estou escrevendo muito, com certas influências: de Rogério [Duarte], no início, do Ginsberg, etc., mas creio que há coisas no que escrevo: são textos poéticos mesmo quando tratando de arte: não gosto mais de teses ou descrições filosóficas: construo o que quero com a imagem poética na máxima intensidade segundo o caso.<sup>3</sup>

Tratando de arte, os textos devem ser poéticos, justamente. A imagem poética deve materializar “coisas”. Em anexo a esta carta, Hélio transcreve um texto que teria, não fosse a censura que sofreu, publicado na revista *O Cruzeiro*. Reproduzimos aqui seu início:

Supra (*aboutissement*) – a chegada ao *suprassensorial* é a tomada definitiva da posição *à margem*. Supramarginalidade – *la vita*, malalindavita, o prazer como realização, vitacopulacer. Obra? Que é senão gozar? gozoar. Cair de boca no mundo. Cannabilibidinar. Hummm... Sei que estou vivo – é só o que resta – o sabor, salabor, salibidor.<sup>4</sup>

A escrita deslizante, cheia de neologismos e sinais gráficos como o travessão, dá mostras do contato de Oiticica com os poetas concretos – especialmente Haroldo de Campos – e da leitura de autores como Mallarmé, Pound, Joyce etc., ao lado da colaboração com outros escritores experimentais (como Frederico Coelho tão bem mapeia e comenta em seu recente *Livro ou livro-me*<sup>5</sup>). Como vemos na passagem acima, nessa escrita heliana não se trata simplesmente de influências estilísticas incorporadas à trajetória do artista, mas de uma colocação em ato, na escrita, do que já era ponto central de sua busca poética: a ultrapassagem do sensorial que, articulada à marginalidade como condição excêntrica (ou seja, descentrada) do sujeito, promete chegar à própria vida como território de invenção estética – e *ética* («MARGINetical», como grafa o artista no prosseguimento do trecho citado acima). Tal escrita é busca do gozo à margem da linguagem, em suas beiras, nas bordas da linguagem com o corpo. Por isso, como bem nota o artista, trata-se de texto poético (po-*ético*, poderíamos brincar). Linguagem afetada pelo corpo, escrita que se quer vivida no corpo – a língua é aí afetada por um “um pouco demais”, como nota Lacan a respeito da literatura<sup>6</sup>. Além disso, devemos levar ao pé da letra a afirmação de Hélio de que “há coisas” no que escreve. A “coisa” está aí, poética, no texto assim como, eventualmente, em objetos ou proposições.

Com Oiticica, talvez possamos avançar, numa espécie de definição provocativa, que a poesia é justamente aquilo que, da linguagem, não comunica, mas se apresenta como “coisa”. Para Maurice Blanchot, o poeta “cria um objeto de linguagem”<sup>7</sup>. Nesse sentido, Oiticica é sempre, decidida e assumidamente, um poeta.

Suas obras, suas “coisas”, seus objetos, projetos e arquiteturas são também *escrita*, podemos dizer, na medida em que podemos definir escrever como *o ato de depositar em coisa uma operação linguageira*. A escrita faz da linguagem coisa – um texto, na maioria das vezes, ou um livro. Ou *outra coisa*, nos objetos de arte.

\*\*\*

Falando de seus poemas, em carta de 1968, Hélio afirma: “(...) Sinto necessidade da palavra, palavra-espaco-tempo, e objeto-palavra, tudo no fundo se reduz à mesma expressão só que por formas diferentes”<sup>8</sup>. De fato, sua obra vai além da distinção tradicional entre literatura e artes plásticas, construindo muitas vezes objetos-palavras ou palavras-objetos, na medida em que a própria relação entre linguagem e coisa é nela um questionamento central. O trabalho

artístico não se faz *com* a linguagem, mas *na* linguagem: ele consiste em operações de linguagem. Como já dizia Freud em 1905, a palavra é um “material plástico que se presta a todo tipo de coisas”<sup>9</sup>. A consciência disso é a articulação fundante do neoconcretismo, como bem explicitam os livros-poema e os poemas espaciais de Ferreira Gullar. Mais do que um dispositivo isolado, essa imbricação fundamental entre linguagem e objeto implica um sofisticado questionamento da própria noção de representação, ou seja, da relação da palavra e da coisa com o sujeito.

Não se trata aí de buscar um amálgama entre linguagem e objeto, em nome da poesia, e nele fazer a obra jazer eternamente em perfeito solipsismo (ao contrário, Gullar insiste em que “o poema começa quando a leitura acaba...”<sup>10</sup>). Linguagem e objeto se arranjam de formas múltiplas e desiguais para atingir um ponto de mira: o sujeito (lugar onde a leitura acaba e a poesia começa). No espaço, no objeto e na linguagem pode surgir o sujeito – ou melhor, talvez o sujeito só *esteja* nos objetos de linguagem, só apareça nesse convite ou nessa armadilha poética que eles agenciam.

Como afirmavam Gullar, Oliveira Bastos e Reynaldo Jardim em histórico texto de 1957, marcando a diferença entre os poetas concretos cariocas e os paulistas, a linguagem não deve apenas precipitar uma “reação” do leitor, como seria o caso na publicidade, por exemplo, mas “criar um objeto para ele”<sup>11</sup>. A linguagem torna-se objeto e visa o sujeito – não apenas atingindo-o, exigindo sua participação, mas, mais fundamentalmente, *produzindo* o sujeito. É nessa medida que, segundo o Manifesto Neoconcreto, o “vocabulário ‘geométrico’” pode “assumir a expressão de realidades humanas complexas”<sup>12</sup>. A linguagem, explorada como produção de signo e imagem no campo do sentido, mas também do equívoco, do ambíguo e do fora de sentido, produz o que o psicanalista Jacques Lacan chama de *efeito-sujeito*. Em vez de pressupor o sujeito como origem, emissor da coisa de linguagem, deve-se pensá-lo como efeito efêmero de certas operações de linguagem. A arte explora como nenhum outro campo da cultura tal efeito, fazendo surgir o sujeito fora dele mesmo, no objeto, no conceito, na poesia. Como já dizia Hegel, “o homem é o que ele faz.”<sup>13</sup>

Se nos bólides, os objetos são “tocados de uma vivência estranha”<sup>14</sup>, segundo a fórmula de Mário Pedrosa, é porque o objeto *vive*, ou seja, dá notícias do sujeito. Tal estranheza mostra uma familiaridade, como quer Freud com sua noção de *Unheimliche*, termo que significa ao

## Clothing

*Our Extended Skin*

CAPA PARANGOLÉ e MANTO DE PLUMAS do HAGOROMO: in-corporação:  
são estruturas-função q só se fazem fazendo com q corpo se perea  
na contiguidade englobante proposta como UM-com-elAs:  
exercitar limites do feito e do fazer-se —  
CLOTHING: pele-extensão: weaponry  
CAPA-CORPO/MANTO-CORPO: sólida unicidade

CLOTHING: pele-play: veste-desveste: ventosa q revela-quebra  
solidez-fusão CORPO-AMBIENTE: play → o dentro e o fora:  
MCLUHAN-FIORE → CLOTHING: ANTI-AMBIENTAL q cria NOVO-  
AMBIENTE: CAPA-MANTO funde CORPO-AMBIENTE:

possibilidade:

CAPA-CLOTHING: CAPA-PLAY: 3<sup>a</sup>-

na 1<sup>a</sup> → CAPA-MITO: estrutura:  
ritual q não se consome no ritual:  
play → in-corporar-se como  
parodia do role → assumir  
aparências às q não se reduz  
→ na foto-DESDÉMONE é  
moda parodiada → noutra  
de MIRO é fantasia-dança  
→ noutra vestimenta-ritual  
→ mas a pratica-situação  
de experimentar a CAPA não  
se reduz a um role: nem  
so MITO-RITUAL:

na 2<sup>a</sup> → CAPA-PROP: desvestida  
do disfarce: não-significativa:  
PROP-SITUAÇÃO: CAPA-CORPO  
q brinca com contiguação  
CORPO-AMBIENTE: SITUAÇÃO

### Hélio Oitica

Apontamentos diversos para  
o capítulo "Bodywise" de  
Newyorkaises, 1973.  
Folha datilografada.

mesmo tempo estranho e familiar. No objeto surge o reconhecimento estranho de si como outro. O que Hélio escreve e faz dá lugar ao sujeito, ou seja, *convoca o outro*.

Talvez toda escrita heliana seja um *Mergulho do Corpo*, para aludir ao bólido de 1966/67. Essa escrita realizada no objeto faz deste outra coisa, à maneira do *ready-made* de Duchamp, sem dúvida, mas faz muito mais: ela ressalta o quanto a “leitura”, a recepção tem que ser um *mergulho* no objeto, na linguagem, uma entrega na qual o corpo torna-se outro lugar, *tendo lugar no objeto*.

Mergulho do sujeito na linguagem, não para aí se reencontrar no corpo, mas para nele se desencontrar e se reencontrar – se reinventar – fora dele, em qualquer coisa que nos seja comum, como uma caixa d’água industrial, por exemplo. Nesse “comum” o sujeito se reconfigura na cultura, no outro indeterminado que forma o coletivo.

Em texto de novembro de 1969, encontramos: “(...) ée (*sic*) o que é e sombra noite afeto afetotempo silêncio eu-afeto comunafeto”<sup>15</sup>. *Comunafeto*. O eu-afeto é comum: em um subversivo deslocamento, o mais íntimo aparece *entre*, fora. O íntimo é, como no neologismo inventado por Lacan, *êxtimo*. O mais íntimo está fora. Há um longínquo interior. A arte explora e atualiza isso que constitui o sujeito fora de si – no outro.

\* \* \*

Nesse sentido, a escrita de Hélio revira-se toda para fora, aponta para o que é externo a ela, é *excrita*. Como bem nota Frederico Coelho<sup>16</sup>, ela não é confessional. A vida está *fora*, e portanto a escrita deve se voltar para o exterior, escrita centrífuga. Fala errante, como aquela que para Blanchot caracteriza a literatura.

Ela designa o fora infinitamente distendido que toma o lugar da intimidade da fala. Ela se assemelha ao eco, quando o eco não diz apenas mais alto o que primeiro foi murmurado, mas se confunde com a imensidade cochichante, é o silêncio tornado o espaço ressonante, o fora de toda palavra.<sup>17</sup>

Não por acaso, as notas e poesias de Oiticica querem fundar um espaço, assim como o resto de sua obra. Elas querem ir além da folha. Para isso exploram a superfície do papel, na prática inaugurada por Stéphane Mallarmé. Porém, em vez de buscar dar “um sentido mais puro às palavras da tribo”<sup>18</sup>, como visava Mallarmé, Hélio inscreve “a pureza é um mito” em um de seus penetráveis. Ele quer dar um sentido mais impuro, talvez, às palavras da tribo, e para

# MANCO CAPAC

CO CA  
CO CA  
CO CA

caco  
coca

chupa chuspa

coca coca

tacoquear

COCA COLA

caco coca

## COKE AND SYMPATHY

cocococar

coca coca

caco coca

coça coca

coca coca

COCA

cocai

cainum

muniaticum

ticum coca

caco coca

coca fome

cocacomcola cocasemcola

cocaconda

cocagrama

cocaina

cocasorte

edencoca

(som: cafunge) sffun

o branco sobre o branco



tatococa  
gagocaco

cocadado

cocafogo  
cocahino  
coqueufonia

a pausa q refresca

Parke, Davis & Co. ca coca

caco coca

cocaMerck  
cocamedo

nous avous foi au poison

coca coca

caco coca

cocamania

cocacolapso

cola coca

caco coca

## ÜBER COCA

(according to Freud  
as homage - love)  
poema freudfalado

coca coca

caco coca

Eay

Eaythno

thnoxyton

caco xyton coca

coca coca coca

(som: cafunge) sffun

Uh

caco coca

Cinco a seis mil pés acima do nível do

muniaticum man coca

coca caco

folhas de 5 a 6 cm. cocacompridas

coca

cocacomcola coca

coca com cola sem cola

coca coca

cocasorte caco coca

neve eterna do sol

### Hélio Oiticica

Poema Über Coca, escrito de 9 a 17 de junho de 1973 em alusão a um artigo pré-psicanalítico de Freud de 1884.

Fonte: [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp\\_imagem](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem).

[cfm?name=Poesia/0267.73%20-%202.3%20p01%20-%202018%20.JPG](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Poesia/0267.73%20-%202.3%20p01%20-%202018%20.JPG)

Retirado da web em 21/032011.



isso brinca a seu bel-prazer com neologismos, constrói palavras-valises, mistura o português ao inglês, às vezes ao espanhol e ao francês. Torna muitas vezes o texto excessivo, impuro, sem pausa, usa letras capitais e abreviações, negrito, sinais gráficos, dois pontos à profusão e, sobretudo, hifens e flechas, seja nos manuscritos ou nos datilografados. Flechas revirando o texto, colocando-o em movimento, obrigando a leitura a se descolar da superfície e dobrar virtualmente o plano.

Tais sinais funcionam como uma dobradiça do texto, fazendo dele um *Bicho* de Lygia Clark, ou como costuras múltiplas, fazendo dele uma capa, um estandarte, um parangolé. Textos para se vestir, textos para se dançar.

\* \* \*

Em adendo escrito à entrevista que Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Pereira com ele fizeram, perto de sua morte, Oiticica critica a posição “teórica” que seria prevalente nos debates culturais no Brasil, falando de “teóricos de cabeça oca: teóricos que o querem ser quando a coisa seria não teorizar: que fazer? – !”<sup>19</sup>. De nada valeria a teoria externa e independente da produção artística. A “coisa seria não teorizar”, mas *viver*, provavelmente. As proposições não deixam de ser “teóricas”, porém, no sentido de atualizar a teoria-poesia, a reflexão que seria de saída artística. E crítica. Como escrevia Hélio a Lygia em 1974, em letras capitais: “crítico ou é da posição de artista ou não é”<sup>20</sup>. Em seus escritos críticos, ele de fato está falando de sua própria arte, ao mesmo tempo em que discorre, com pertinência, sobre a obra de outros artistas. O texto que melhor explicita esse nó entre escrita poética-crítica-artística é, sem dúvida, o conhecido “Pape: *Ovo*”, ensaio de 1973 sobre o Ovo de Lygia Pape, obra de 1968 que a artista define como “um cubo coberto com uma superfície macia onde a pessoa entra, rompe e ‘nasce’”<sup>21</sup>. Dele recortamos alguns trechos:

o OVO-corpo-ambiente *dentro* = AMBIENTE FORA identifica o  
Deslocamento do corpo com o seu AMBIENTE AO ALCANCE  
DO CORPO com o AMBIENTE INFINITO que ABARCA AS INFINITAS POSSIBILIDADES DE  
DESLOCAMENTO DESSE CORPO.”<sup>22</sup>

O ritmo desta escrita visual faz do papel, corpo, e performa a dinâmica do rompimento do cubo de Pape como movimento do corpo em relação ao “ambiente”. O jogo dentro-fora, tão importante para Oiticica – assim como para Clark e Pape –, abre-se aqui para o “infinito”, em uma espécie de dissolução ou desintegração desta dualidade, como vemos em outro trecho, que trata do Ovo como “PERFORMANCE-limite”:

isto é: cria no centro do problema dentro-fora que nada mais é que o núcleo da relação *participada-objeto-ambiente* uma desintegração que a faz explodir em N possibilidades sem concentrar em nenhuma especificamente qualquer tipo de interpretação ou representação em quaisquer dessas etapas: é guarita porque a razão de experimentar é gratuita quanto ao que possa ser *um* determinado significado privilegiado: ser SHELTER é abrir-se ao MUNDO que se cria dessas multi-possibilidades que abrem na PERFORMANCE *participador-objeto-ambiente*.<sup>23</sup>

O Ovo não comportaria e não permitiria qualquer interpretação fixa e estável. Ele não é uma metáfora, pois não dá a uma coisa o nome de outra coisa, na clássica definição de Aristóteles.

a referência-nome OVO é magistral e erradamente tomada: o que importa não é a metáfora germinação-casaca cheia e depois esvaziada: o que importa é que o OVO é núcleo-problema e passagem-transformação: ao contrário da metáfora que acentua o caráter objeto-ovo e as referências superficiais daí decorrentes

OVO não tem lugar como algo estático no espaço e no tempo: é processo: vital e inconclusivo: limite entre o feito e o não-feito: filtro que revela o que é de natureza diversa da aparência: um resvalo em que corpo-objeto-ambiente tangenciam assintoticamente.<sup>24</sup>

O *Ovo* apresenta, como coisa, uma espécie de metáfora dispersiva, centrífuga. A metáfora revira-se para fora, e faz-se sempre outra: outro nome para outra coisa para outro nome, em um processo inconclusivo e que vai além da aparência. Metáfora-mutação capaz de pôr em movimento a linguagem e fazer da escrita sempre uma referência outra, em repetida viragem.

*uma sequência linear cujo começo é aberto e cujo fim é aberto, não tendo portanto nem começo nem fim-fim: frase fragmento como linha quebrada.*<sup>25</sup>

É falando do outro, de Lygia Pape, do *Ovo*, que Oiticica explicita o ponto mais agudo de sua própria escrita: a metáfora, na escrita-arte de Oiticica, não é um nome de uma coisa usado para nomear outra coisa, mas um nome-objeto-situação, à maneira do Ovo de Pape, capaz de quebrar a linha, pois nomeia diversas, infinitas coisas fora de si – e põe o sujeito nessa dispersão, nessa subversão da linguagem que é uma subversão do sujeito. Não se trata de

metonímia – apesar do fluxo ser privilegiado, indo de uma coisa à outra – porque a associação não se dá de uma a outra palavra, linearmente, mas como quebra e multiplicidade imediata. Trata-se de uma metáfora espacial, topológica, abrindo múltiplas dimensões – labiríntica, porque exige que nela cada um trace seu caminho, sua leitura-escrita. (Mais do que se tratar, na produção poética de Hélio, da metáfora do labirinto, trata-se da *metáfora como labirinto*).

Já em 1961, em um comentário sobre Goethe e o sublime, Hélio anotava:

Só assim consigo entender a eternidade que há nas formas de arte; sua renovação constante, sua imperecibilidade, vêm desse caráter de 'inapreensibilidade'; a forma artística não é óbvia, estática no tempo, mas móvel, eternamente móvel, cambiante.<sup>26</sup>



**Hélio Oiticica**

Bólido Caixa 22, Apropriação. Mergulho do Corpo, Poema Caixa 4, 1967  
(Inscrição em caixa d'água industrial)

Fonte: Catálogo da Exposição Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica/Rio Arte, 1997.

Tal mobilidade e tal transformação no tempo, buscadas desde o início da poética heliana, se materializam em sua escrita em vertiginosa operação de linguagem da qual resulta quebra e abertura, rompimento com a narrativa que é convite para outras escritas, a ela externas. Heteroescrita, ela não se basta em si, mas necessita do outro para significar, no exterior de si mesma. Sem fim, a repetição aí se impõe, fiel talvez àquilo que Jorge-Luís Borges chama, em uma poesia, de “prolixidade do real”. A busca de alcançar a vida, com a arte, toca no que é excessivo, no *demais* do corpo, na retomada repetida do laço com o outro. A escrita é fluxo em direção ao outro e é voz, é leitura. Ela deve, como Joyce e como a poesia em geral, ser lida em voz alta, confirmando a leitura como atividade endereçada ao outro (e retomando o fato curioso de que até o século XIII não existia leitura “em voz baixa”). Que a fala, na leitura, se aproprie da palavra (“A palavra, o que se vê, ouve-se, grita-se, cantata-se, catarsis-se.”<sup>27</sup> )

Que se viva a palavra. Que a palavra seja música (“Tudo que eu faço, na realidade, é música”, dizia Oiticica em entrevista a Jary Cardoso<sup>28</sup>). Palavra para cantar, dançar, palavra para *ex*-istir, submerso na linguagem que é depositária (e causa) de meus excessos e de minhas paixões. É do sujeito a subversão que se dá na escrita, na arte.

*Recebido em 04/03/2011 e aprovado em 20/04/2011*

## Notas

1 Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974 (org. Luciano Figueiredo), Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998, p. 101.

2 Ver as notas de 1959 e 1960 in OITICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*, Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

3 Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974, op. cit., p. 43.

4 Ibid., p. 55.

5 COELHO, F. *Livro ou Livro-me. Os Escritos babilônicos de Hélio Oiticica (1971-1978)*, Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

6 LACAN, J. *Lituraterre*, in *Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001, p. 15. Nós traduzimos esse e os demais trechos em língua estrangeira citados.

7 BLANCHOT, M. *L' Espace Littéraire*, Paris: Folio (Essais), 1988, p. 42.

8 Lygia Clark. Hélio Oiticica. Cartas 1964-1974, op. cit., p. 76.

9 FREUD, S. Os chistes e sua relação com o inconsciente. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Rio de Janeiro: Imago, vol. VIII, 1987, p. 49.

- 10 FERREIRA GULLAR, OLIVEIRA BASTOS & JARDIM, R. Poesia Concreta: Experiência Intuitiva, *Experiência Neoconcreta*. São Paulo: Cosacnaify, 2007, p. 77.
- 11 Ibid., p. 78.
- 12 FERREIRA GULLAR. 'Manifesto Neoconcreto', in *Experiência Neoconcreta*, op. cit., s/p.
- 13 Apud BLANCHOT, M. *L' Espace Littéraire*, op. cit., p. 281.
- 14 PEDROSA, M. Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica, *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 208.
- 15 OITICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*, op. cit., p. 132.
- 16 Em conferência proferida no seminário que acompanhou a exposição *Hélio Oiticica. O Museu é o Mundo*, no Museu Nacional do Conjunto Cultural da República em fevereiro de 2011.
- 17 BLANCHOT, M. *L' Espace Littéraire*, op. cit., p. 56.
- 18 Apud BLANCHOT, M. Ibid., p. 51.
- 19 Sobre as patrulhas ideológicas. *Encontros. Hélio Oiticica*, Rio de Janeiro: Azougue, 2009, p. 259.
- 20 Lygia Clark. Hélio Oiticica. *Cartas 1964-1974*, op. cit., p. 229.
- 21 Depoimento retirado da *Enciclopédia Itaú Artes Visuais*, em 25/03/2011. [http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_depoimentos&cd\\_verbete=915&cd\\_item=16&cd\\_idioma=28555](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_depoimentos&cd_verbete=915&cd_item=16&cd_idioma=28555)
- 22 OITICICA, H. Pape: Ovo, in *Lygia Pape. Gávea de Tocaia*, São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 302.
- 23 Ibid., p. 300.
- 24 Ibid. p. 302.
- 25 Ibid. p. 300.
- 26 OITICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*, op. cit., p. 26.
- 27 Lygia Clark. Hélio Oiticica. *Cartas 1964-1974*, op. cit., p. 55.
- 28 Um mito vadio. Entrevista a Jary Cardoso. *Encontros. Hélio Oiticica*, op. cit., p. 209.